

Дмитро Колбін

ПРО ПОМИЛКИ, ЗАГАДКИ І МІСТИФІКАЦІЇ В АВТОРСТВІ МУЗИКИ

У різних видах мистецтва було і залишається немало помилкових і спірних відомостей відносно авторства в художньому творі. Музика, особливо старовинна, не становить виключення. У давнину не було регламентоване авторське право. Тому тепер іноді виникає плутанина при визначенні автора тієї чи іншої музики. Адже вже Бах і Моцарт не раз спиралися на тематику або запозичували музику навіть цілого твору своїх попередників та сучасників: А. Вівальді, Г. Ф. Раупаха, Й. Шоберта, Л. Ф. Еккардта, Л. Хонауера й інших. Й. С. Бах (1685–1750), роблячи свої аранжування або обробки, ймовірно, мав в розпорядженні різний початковий матеріал – нотний текст оригіналу або чийсь попередню обробку такого оригіналу. Наприклад, в Ютубі пропонується фортепіанна версія Адажіо Марчелло-Баха. Іншим разом в обробці Баха згаданого Адажіо автором названий вже не Марчелло, а Антоніо Вівальді (1678–1741). Чи створив це Адажіо Алессандро Ігнаціо Марчелло (1673–1747)? А може його молодший брат Бенедетто Марчелло (1686–1739)? Воно фігурує в інтернеті під тим і другим вказаними іменами не лише як окрема п'єса, але і в порядку другої частини концерту для гобоя ре-мінор.

Уперше ця музика була видана в 1717 р. як концерт для гобою Алессандро Марчелло. Пізніше видавали її обробку Й. С. Бахом для клавіру, однак під прізвиськом іншого композитора – Антоніо Вівальді. Наприклад, бачимо це в німецькому виданні Universal – Edition / №922 Alte Meisterstücke / Klavier zu zwei Händen J. Epstein. / S.30 Adagio. Antonio Vivaldi (+1741) für Klavier / von / J. S. Bach (1685–1750). В обробці А. Моффата для скрипки з фортепіано це Адажіо іменується твором Вівальді. Іноді в Інтернеті воно подається як Адажіо Вівальді/Марчелло. А в одному з видань воно надруковане як друга частина скрипкової Сонати А. Вівальді ре-мінор: Violin und Viola Sonaten älterer Meister /mit Clavierbegleitung versehen und

für den Concertvortrag eingerichtet von L. A. Zellner / №3. Vivaldi Antonio (für Violine). D-moll / Wien, Friedrich Schreiber, * Hamburg, Aug. Stanz. Перша і друга частини цієї сонати Вівальді у своїй основі (при невеликій відмінності гармонізації і мелізматики) відповідають двом частинам згаданого концерту для гобою Алессандро Марчелло. Треті ж частини різняться. В ідентифікації цього Адажіо міг би стояти знак питання: хто перший його автор – А. Марчелло чи А. Вівальді? А ще це Адажіо вміщене як друга частина концерту для клавіру Й. С. Баха ре мінор BWV 974, який є перекладенням гобойного концерту Алессандро Марчелло. У аранжуванні для скрипки з фортепіано це Адажіо за авторством Алессандро Марчелло представлено в Інтернеті у виконанні Олександра Маркова, але з розгорнутим вступом клавіру, з доповненням і з по-бахівськи мажорним закінченням: Adagio Concerto in C minor

Сам Й. С. Бах здійснив багато перекладень або обробок творів інших композиторів. Але виникали і підробні опуси – апокрифи під ім'ям Й. С. Баха¹. А в подальшому неправдиві твори приписувалися і Й. Гайдну і В. А. Моцарту². Інтерес до творчої спадщини знаменитих або напівзабутих композиторів стимулював появу нових удаваних «відкриттів» на ринку сенсаційних публікацій. Стало виникати багато умисних підробок під музику відомих композиторів, так само як в живопису – під стиль великих художників.

Серед таких фальсифікацій в музиці можна назвати скандально відомі *Класичні рукописи*, опубліковані в 1905–1910 рр. видатним скрипалем, дуже талановитим композитором у своїй області, Фріцем Крейслером. Це був досить великий ряд п'єс, для скрипки з супроводом фортепіано, створених нібито представниками епох барокко і класицизму, а насправді вигаданих самим Крейслером. Окрім мініатюр, що містяться в цій серії, виданий і твір, що іменується вже тепер як *Ф. Крейслер Скрипковий концерт в стилі Вівальді C-dur*. Пізніше автор в 1935 р. відкрито признався в обмані, мотивуючи його наміром зацікавити слухача нібито нововідкритими раритетами, щоб швидко видати твори. Але окрім явних підробок, створюючи численні обробки творів реальних передкласиків і класиків, він їх тонко осучаснював, переробляючи за формою і змістом. Наприклад у *Варіаціях Тартіні на тему гавоту Кореллі* він зберіг лише інтонаційний кістяк теми цього гавоту, залишивши з п'ятидесяти варіацій самого Дж. Тартіні тільки одну, видозмінену другу. Для перетворення цього довгого педагогічного опусу Тартіні з грифом *«Мистецтво смичка» (L'arte del arco)* в концертну мініатюру, Крейслер його скоротив, але включив в нього свої дві, ефектніші варіації, переосмисливши твір. Творча спадщина Крейслера залишається запотребованою. Вона є безсмертною.

Чи погано поступав Крейслер містифікуючи? В принципі брехня завжди аморальна, антисоціальна. Вірною залишається, звичайно, загальновідома 8-ма біблейська заповідь – *Не вкради* (у тому числі і чуже ім'я – також). Проте хто може сказати, чи володіли б сьогодні скрипалі світу такою значною частиною цінного репертуару, як твори Крейслера, не будь його авантюри з виданням підробок? Чи

¹ СРО Bach Apocryphal Works series Presto classical <http://www.prestoclassical.co.uk/s/Bach%2Bapocryphal%2BWorks>

² Підробки і фальшивки. Культура 2 липня 2008 р. http://tvkultura.ru/article/show/article_id/35741/

немає і тут долі правди у відомій строфі поета : «*Тьмы низких истин мне дороже нас возвышающий обман*»?

Часом музичний твір, помилково приписаний відомому авторові, стає касовішим, ніж справжні творіння автора. Помилки призводять до того, що популярні підробки витісняють з концертного вжитку аутентичні шедеври майстра. Так, камерні ансамблі, симфонічні оркестри, солісти часто виконують Адажіо *c-moll* Томазо Джованні Альбіноні (1671–1751). Звучить воно в кінофільмах, в рекламі, в поп-аранжуваннях. Любителі музики сприймають його як Адажіо Альбіноні, хоча встановлено, що автором Адажіо є італійський музикознавець Ремо Джадзотто (Remo Giazotto, 1910–1999), що опублікував його в 1958 р.³

Стиль цього твору навряд чи відповідає музичній мові Альбіноні – сучасника Й. С. Баха (для зіставлення стилів можна послухати Адажіо з аутентичного гобойного концерту *ре-мінор ор. 92* Альбіноні). Емоційна напруга в творі Р. Джадзотто доходить ледве чи не до ступеню трагізму. Неодмінна у стилі бароко орнаментика тут є мінімальною. Вона є тільки у вступі і завершенні. У гармонії і мелодиці відбиті елементи музичної виразності не стільки часів реального Альбіноні, скільки композиторів ХІХ ст., наприклад, в партії скрипок, в епізоді перед до-мажорним тональним відхиленням. Безумовно, Адажіо псевдо-Альбіноні захоплює багатьох своїм скорботним піднесеним настроєм, романтичною окриленістю і благородною красою, виразними контрастами, речитативно-каденційними епізодами. Справжні ж твори Альбіноні назве або розпізнає далеко не кожний музикант.

Інший приклад. Меломани люблять слухати виконання *Аве Марія*. Але чийого авторства? Адже на цей латинський молитовний текст писали музику Шуберт і Гуно, Мендельсон і Сен-Санс, Масканьї – більше 40 композиторів. У філармонійних концертних програмах, по радіо, телебаченню або в Інтернеті часто можна почути *Ave Maria* Джуліо Каччіні (Giulio Caccini, 1551–1618).

Проте ця прониклива, красива музика не має нічого спільного із справжньою творчістю Каччіні, стилем мистецтва пізнього Ренесансу і раннього бароко, хоч би в гармонії і за відсутності словесного тексту молитви (подібно як і в моцартівському каноні-вокалізі *Аве Марія KV 554*). Звучить «Аве Марія» містифікованого Каччіні в різних країнах в концертних залах і соборах, в хоровому, сольному, дорослому і дитячому виконанні, з різними інструментальними акомпанементами. Але далеко не завжди вказується справжній автор хіту, вперше опублікованого в 1971 р. Всесоюзною студією грампластини *Мелодія*, – Володимир Федорович Вавілов (1925–1973), ленінградський гітарист і лютніст, автор ряду інших подібних талановитих підробок. Спочатку ця грампластинка позначалася як «*Лютнева музика ХVІ–ХVІІ віків*» – *Арія невідомого старовинного автора*. Але незабаром в естрадному прокаті і грампластині (Мелодія, 33 про/с. 020 59–60 Стерео, 1972) її вже стали іменувати *Аве Марія* Каччіні. Обивателі навряд чи зможуть назвати або наспівати якісь справжні твори самого Каччіні. А ось відомішою і запотребованою у всьому світі залишається саме ця, неправдиво приписана Каччіні, *Аве Марія* Владіміра Вавілова, виконання якої іноді навіть викликає сльозу зворушених слухачів. Ймовірно тому, що інтонаційно-образний лад таких талановито створених опусів, як *Адажіо* Альбіноні-Джадзотто

³ Адажіо Альбіноні – Вікіпедія: url: https://uk.wikipedia.org/wiki/Адажіо_Альбіноні

або *Ave Maria* Каччіні-Вавілова більш дієво співвідноситься із слуховим сприйняттям сучасної публіки, ніж архаїчна музична семантика композиторів далеких давніх епох. Стиль згаданого твору Вавілова далекий від стилю справжнього Каччіні (наприклад в його *Euridice – Euridice, 1600*), так само далекий і від стилю сучасників Каччіні, (як, наприклад, *Ave Maria* Джованні П'єрлуїджі Палестріни, 1514–1594) і є ближчим до інтонацій і загального настрою творів Ейтора Вілла Лобоса (1887–1959) *Бразильська Бахіана* або Мікаела Тарівердієва (1931–1996) *Спогад про Венецію, Домський собор*.

В концертному і навчальному репертуарі виконується концерт для альту Г. Ф. Генделя *h-moll*, опублікований у видавництві Eschig, Paris, 1925, однак його справжнім автором є Анрі Казадезюс (Henri Casadesus). Популярний і альтовий концерт Й. Х. Баха *c-moll*, опублікований у видавництві Salabert, Paris 1947, так само як і концерт *D-dur* Карла Філіппа Еммануеля Баха. Їх автором є той же Казадезюс. Альтовий репертуар був би неповним без концерту Івана Євстахіївича Хандошкіна *C-dur* (*Музыка*, Москва 1951). Справжній його автор – Михайло Гольдштейн. До творів з сумнівним авторством зараховуються і скрипкові – концерт Луїджі Боккеріні *D-dur, Mainz 1924*, насправді написаний Анрі Казадезюсом (1879–1947). А славетна *Чакона* Томазо Антоніо Віталі (1663–1745), опублікована в 1872 р. Фердінандом Давідом (1810–1873), очевидно, і належить перу останнього. Концерт Йоганна Бенди *G-dur*, з популярним *Граве* (Schott, Mainz 1932) насправді написаний Семюелем Душкіним. Про апокрифічність, тобто недостовірність авторства у перелічених вище альтових та скрипкових творах повідомляється в різних дослідженнях і довідкових виданнях.⁴

Любителі і вчителі музики добре знають колискову *Сни моя радість, засни* (*Schlafe, mein Prinzchen, es ruhn*), видану як п'єсу В. А. Моцарта, незважаючи на обґрунтоване визначення авторства Бернгарда Фліса (Bernhard Flies). Так значиться в покажчику творів Моцарта Кехеля (K. V. Anhang № 284f = 350), що назвав курйозом приписування Моцарту цього твору. А чи багато меломанів може назвати або наспівати хоч одну пісню самого Моцарта?

Проблемі розпізнавання фальсифікацій творчості В. А. Моцарта була присвячена стаття автора⁵. У ній розглядається питання достовірності деяких творів великого композитора, зокрема скрипкового концерту *D-dur* «*Аделаїда*» К. V. Anh. 294a, хибно приписаного Моцарту, виданого і виконуваного під його ім'ям. Цей концерт часто грають не лише учні. У Ютюбі є аудіозапис виконання навіть Ієгуді Менухіна. Проте у моцартознавстві концерт вже чітко позначений як підробка Маріуса Казадезюса (1892–1981), котрий виконав і видав його в 1933 р.⁶ Альфред Ейнштейн (Alfred Einstein, 1880–1952) і інші дослідники навели переконливі аргументи супроти авторства цього твору 10-річним В. А. Моцартом при королівському дворі Версалю. Та і сам музичний матеріал не підтверджує авторства Моцарта. Вже в дитячих і

⁴ Walter Lebermann *Apokryph, Plagiat, Korruptel oder Falsifikat? – Musikforschung XX Jg.* Berlin, 1967, S. 413–425; Wikipedia. Musical hoax; Інтернет: //Альтові містифікації (Занурення в класику); Энциклопедический Музыкальный Словарь – Советский композитор, М., 1966, с. 331 – Музична підробка; https://de.wikipedia.org/wiki/Tomaso_Antonio_Vitali

⁵ Дмитро Колбін. Під ім'ям Вольфганга Амадея Моцарта // Записки НТШ. Том ССXXXII. Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1996. – С. 81–93.

⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/Marius_Casadesus

юнацьких концертах для клавiру партiя солiста має чiткi синтаксичнi побудови, паузи, передихання у кiнцi вступних музичних фраз i речень. Вiдбувається постiйний дiалог солiста i оркестру, виклад засновано на ясних синтаксичних структурах.

У концерті *Аделаїда* мелодія широкого дихання (14 тактів) у соліста безперервно ллється суцільним монологічним потоком, без музичних «ком», членуючись тільки виконавськими засобами. У концертах зальцбурзького періоду тематичний матеріал ГП першої і другої експозицій зазвичай майже однаковий. А в концерті *Аделаїда* короткий оркестровий вступ інший, ніж початки сольної партії автентичних концертів. Юний Моцарт починає концерт, як правило, енергійно, акордовим або унісонним вступом оркестру, а потім так само імпульсивно – і соліста. Однак в концерті *Аделаїда* початок соло ідилічно ллється. У Моцарта останні частини концертів переважно побудовані у формі рондо-сонати і для тонального контрасту в розділі розробки містять короткі мінорні епізоди або відхилення в мінорну тональність. У фіналі ж концерту *Аделаїда* такого чіткого відхилення немає. У мелодиці, починаючи з перших опусів Моцарта, мелізми (короткі і довгі затактові і субстраговані форшлагги, морденти і трелі) є інтонаційною складовою частиною мотиву. Проте їх майже немає в партіях соло і оркестру в *Аделаїді* псевдо-Моцарта. Характерною мелодико-ритмічною рисою у Моцарта є модне в ту епоху використання атрибутів галантного стилю, так званих *Manieren*, про які не раз нагадував в листах Леопольд Моцарт. Мотиви-фрази в ритмічних формулах *alla lombarda* (чверть, синкопована половинна нота або заліговані дві восьмих, потім четвертна нота з крапкою) часто починають перший такт музичної фрази або вплітаються в неї далі. Приклади: початкові вступи *tutti* і *solo* з таким ритмом в концерті для фаготу KV 191, в скрипкових концертах KV 207 і KV 216. Подібний ломбардський зворот бачимо не лише в початках, але і в закінченнях музичних фраз соліста – в головних темах перших частин фортепіанного концерту ре мінор № 20 KV 466, фортепіанної сонати ля-мінор KV 310. Починаючи з дитячих опусів Моцарта музична тканина містить цей прийом галантного стилю. Частими є і мотиви-зітхання – мелодико-гармонічні затримання. У концерті ж *Аделаїда* такі типово моцартівські звороти епохи класицизму відсутні. Приведених аргументів, очевидно, вистачить для доказу апокрифічності концерту *Аделаїда*.

Окрім безсумнівних моцартівських п'яти скрипкових концертів, були видані і виконуються Шостий Es-dur KV 268 (365b/C14. O4) і Сьомий D-dur KV 271a-i. Хоча їх авторство дискутується, щодо концерту D-dur зроблено спроби довести його приналежність до спадщини віденського класика і припустити створення і виконання концерту до іменин сестри – Маріанни Моцарт. Незважаючи на популярність навіть в репертуарі видатних скрипалів, концерт вважається сумнівним за авторством⁷. Проте в мистецтві не все однозначно. Початий В. А. Моцартом і завершений Зюсмаєром Реквієм або закінчена друзями опера «Князь Ігор» все ж значаться під іменами Моцарта та Бородіна.

⁷ Д. Колбин. К вопросу о подлинности скрипичного концерта D-dur Моцарта (К. 271a-i) // Музыкальное исполнительство Вып. 7. М., Музыка, 1972, С. 266–303; Герман Аберт. В. А. Моцарт. Часть первая, кн. 2, изд. 2-е. М., Музыка 1988, С. 515–516; Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X: Supplement. Werkgruppe 29. Werke zweifelhafter Echtheit. Band I: Bärenreiter Kassel. Basel London 1980 (Vorwort. S. XX–XXIII – Christoph Helmut Mahling Violinkonzert in D).

Іноді з'являються твердження про В. А. Моцарта як про плагіатора⁸. Один з творів, щодо яких виникли сумніви, – канцонета для сопрано і клавіру *Ridente la calma* KV 152/210a (Спокій мені з посмішкою усю душу наповнив). Деякі критики сумніваються в авторстві В. А. Моцарта, але в Каталозі Кьохеля вона вміщена в основному списку його творів. Насправді ця канцонета – це перекладення арії *Il mio caro bene attendo sospiro* з опери Йозефа Мисливечка *Арміда*: Докази авторства Мисливечка наведені в роботах Альфреда Ейнштейна, Жоржа де Сен-Фуа (Georges de Saint Foix), піаніста і музикознавця Маріуса Флотіуса, письменниці Марієтти Шагинян в книгах *Воскресіння з мертвих* і *Йозеф Мисливечек*. Але сам Моцарт не претендував на одноосібне авторство канцонети, опублікованої аж через 8 років після його смерті у видавництві Брейткопф і Гертель в 1799 р. Тому це ніяк не плагіат.

Оркестри часто виконують Симфонієту D-dur Моцарта. Проте ця назва відсутня у працях Кьохеля, Аберта, Ейнштейна і в опублікованих листах композитора. Моцарт ніколи не вживав назви *Simfonietta*, а писав *Sinfonie*. Ця Симфонієта є перекладенням для оркестру клавірної сонати Моцарта для чотирьох рук D-dur KV 123a(381).

Поряд з розглядом музичних творів можна нагадати, що і в області іконографії експертами виявлені деякі портрети, помилково визначені, як моцартівські, як наприклад, портрет в підбірці «Портрети композиторів»⁹. Цей відомий красивий портрет був вміщений і серед зображень композиторів, що прикрашають стіни Великого залу Московської Консерваторії.

Одна з сенсаційних публікацій твору, що нібито залежався в архівному забутті, привела згодом навіть до міліційно-музикознавчого розслідування. У 1948 р. з подання одеського скрипаля і композитора Михайла Гольдштейна в репертуарі радянських філармонійних і студентських оркестрів з'явилася Симфонія соль-мінор невідомого автора. На основі інформації Гольдштейна оголошували, що це *21-ша Симфонія* херсонського поміщика-меломана М. Д. Овсянико-Куликовського (?1768–1846)¹⁰, подарована ним до урочистостей відкриття Одеського театру в 1809 р.¹¹ Ніхто з музикантів нічого не знав про плідного композитора кінця XVIII – початку XIX ст., ніколи не чув і не читав про нього та про цю і про інші 20 симфоній талановитого автора. Але музика виявилася відмінною, виконувалася з великим успіхом, навіть симфонічним оркестром під керуванням Є. Мравінського. Її популяризували по радіо, в грамзапису, надалі в Інтернеті¹² аналізували музикознавці.¹³ У 1951 р. партитура

⁸ <https://www.Моцарт:Академияневерия.Поддельнаяавстрийскаяклассическаяanti-myth.freevar.com/i/dinastija-Romanovyh>. <http://www.rense.com/general45/mozrt.htm>

⁹ Портрети композиторів – М., Образотворче мистецтво. К. 1960 – Вип.1.// Mozart und seine Welt in zeitgenossischen Bildern. Kassel, Bärenreiter, 1961 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X. Supplement. Werkgr.32).

¹⁰ Маєтки Херсонського краю. Бехтеры Овсянико-куликовського artkavun.kherson.ua – ... – Таврія XIX ст. Доступ в Інтернеті: http://artkavun.kherson.ua/imenija_hersonskogo_kraja_behtery_ovsjaniko_kulikovskogo.htm

¹¹ Энциклопедический Музыкальный Словарь. – М., 1966. С. 331 – Музыкальная подделка.

¹² Партитури не горят. Н. Д. Овсянико-Куликовский. Симфония № 21.

<https://www.youtube.com/watch?v=dJv2OUBqCng>

<http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%92/vargaftik-artyom-mihajlovich/partituri-tozhe-ne-goryat/15>

¹³ Довженко В. Повернути народів твір минулого // газ. *Радянська культура*, 22.03.1959; Гордійчук М. Зародження української симфонічної музики // Українське музикознавство,

симфонії була видана в Москві під редакцією А. Г. Свечникова.¹⁴ Пізніше, в 2006 р. симфонія була перевидана вже в Україні, але на основі представленої раніше Гольдштейном, рукописної партитури 1949 р.¹⁵ У симфонії органічно поєднуються класичний стиль, елементи романтизму і український національний колорит. Багатьох радувало, що услід за Першою, *Українською симфонією* невідомого автора Ернесто Ванжури, 1790 р.¹⁶ і *Українською симфонією* Михайла Калачевського

вип. 6. К., 1971. С. 115–127; Лідія Корній. Історія української музики. Ч. III. XIX ст. – Підручник. – Київ–Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 2001. С. 82–84–4–3. Симфонія невідомого автора.
¹⁴ Н. Д. Овсянико-Куликовський. Симфонія № 21. Редакція А. Г. Свечникова. Партитура. М.–Л. Музгиз, 1951. С. 3 – Від редакції: *Талановитий український композитор Микола Дмитрович Овсянико-Куликовський (1768–1846) жив і творив в епоху, коли царське самодержавство душило щонайменші прояви передового мистецтва. Прекрасні твори, що відображають життя народу, його духовний світ, замовчувалися, а імена їх творців на багату десятиліть залишалися нікому не відомими. Нещодавно знайдений рукопис друкованої симфонії свідчить про високий рівень інструментальної і симфонічної вітчизняної музики початку XIX століття, про її глибоко демократичну народну основу. Оригінал має наступний напис: «На открытии Одесского театра, 1809 год, симфония № 21. Н. Овсянико-Куликовского». В авторській партитурі зустрічаються інструменти, що вийшли із вжитку: тромбони-сопрано (у II частині), а також натуральні валторни і труби. Крім того, партитура в цілому не була належним чином відредагована автором за життя. Нинішня редакція симфонії зводиться до наступних моментів: 1. Заміна натуральних валторн і труб хроматичними. 2. Заміна тромбонів-сопрано трубами і валторнами. 3. Часткова переінструментовка мідної групи у зв'язку з введенням хроматичних інструментів. 4. Встановлення динамічних відтінків і штрихів, які у більшості випадків були абсолютно відсутні, і 5. Усунення неточностей написання. Після багаторічної перерви симфонія уперше була виконана в м. Києві*

Дещо в цій редакційній анотації виглядає сумнівним. У оригіналі заголовок було б написано буквами того часу: «... годъ, симфонія», а не сучасним правописом. Датування років життя Н. Д. Овсянико-Куликовського 1768–1846 не співпадає з іншою датою – 1787–1846. – див. виноску № 28. Якщо вірним був 1787 р. народження Миколи Дмитровича, то як же цей автор встиг до 1809 р. створити цілих 21 симфонію? Для якого слухача? Для себе? Адже невідомою лишилася достовірна оцінка його сучасниками хоч би частини такої чималої музичної продукції. Ніким не зафіксований жоден давній відгук на цей твір або його виконання. Гіпотеза ігнорування і замовчання творчості Н. Овсянико-Куликовського ніде і нічим не підтверджена.

¹⁵ Микола Дмитрович Овсянико-Куликовський – Симфонія № 21 / На відкриття Одеського театру 1809 р. – Київ – Львів-Полтава. «Полтавський літератор» 2006. Репрінтний видрук Львівської копії партитури від 9.10.1949 р. Відповідальний редактор О. С. Цалай-Якименко. Комп'ютерна обробка та верстання Я. В. Михайлюк. Другий, дубльований заголовок (російською мовою) в цьому ж українському виданні, віддрукований у вигляді факсимільної копії рукописної титульної сторінки, поданий також в сучасному написанні – Н. Д. Овсянико-Куликовський / СИМФОНІЯ № 21 / «На открытии Одесского театра» 1809. Порівняємо цей текст із заголовком того ж «оригіналу», приведеним вище в передмові до партитури в редакції А. Г. Свечникова. Вони не ідентичні, але обидва з сучасною орфографією. У 1809 році такої орфографії бути не могло.

¹⁶ Ернесто Ванжура, Арношт Ванчура (1750–1802) – чеський композитор, піаніст, скрипаль. Був капелмейстером в Петербурзькому придворному театрі. Автор Української, Російської, Польської симфоній, музики до опери на лібрето Катерини II, і ін. творів. / Симфонія № 1 До мажор, Українська, Ернест Ванжура. http://musicschool.ucoz.ua/load/russkaja_muzyka_xix_veka/vanzhu_28234 <https://www.youtube.com/watch?v=0CiTbrJ9cks>

(1876)¹⁷ з'явився ще один, яскравіший твір в цьому жанрі також вітчизняного автора, прийнятий українським народним мелосом. Адже, на жаль, М. І. Глінці не судилося завершити і зберегти свою програмну Українську симфонію «Тарас Бульба»¹⁸. Проте музикознавці не змогли відшукати манускрипт – оригінал партитури симфонії Овсяннико-Куликовського. Внаслідок вимушеного публічного визнання Михайлом Гольдштейном свого авторства в цій симфонії виник скандал. З нового повідомлення Гольдштейна виходило, що 1) це розіграш, бо автор симфонії – він сам, а не Овсяннико-Куликовський, 2) що 21 – це не порядковий номер цього твору, а усього лише лукаво вигадана для заголовка партитури цифра, ймовірно, з азартної гри в «очко», 3) що створена симфонія зовсім не в 1809 р., а вже в ХХ ст., тому не могла мати ніякого відношення до відкриття Одеського театру, 4) що класичний стиль симфонії – це майстерна стилізація ХХ ст. Були проведені криміналістичні розслідування, подальший безрезультатний пошук манускрипту 21-ї та інших двадцяти симфоній. Провели навіть музикознавчу експертизу на визначення композиторських умінь у М. Е. Гольдштейна і знання ним тексту цієї симфонії.¹⁹ Експертна комісія не підтвердила його авторства. Він не зміг по пам'яті відтворити жодного такту з партитури свого твору (див. виноска 19, 26). Чи був причиною цього стрес? Невідомо. М. Гольдштейн цього не роз'яснив. Подобиці гучної справи вимальовуються з мемуарних спогадів самого «винуватця подій» М. Е. Гольдштейна (1917–1989)²⁰, робіт радянських, українських музикознавців, словників, статей, телепередач або заміток сучасних журналістів.²¹

¹⁷ Михайло Калачевський (1851–1907) – український композитор, піаніст, громадський діяч. <https://www.youtube.com/watch?v=p3kjITVw10> В цей ряд національно-запрограмованих симфоній (Ванжури, Калачевського, Овсяннико-Куликовського) жанрово не вписуються симфонія М. С Березовського та Концертна симфонія Д. Бортнянського (1751–1825) для камерного складу виконавців, які не містять українських народно-пісенних або танцювальних мелодій. У коротких симфонічних творах М. Вербицького (1815–1870) народний характер передає переважно музика в стилі західноукраїнських і польських танців – коломийок і мазурок.

¹⁸ Сергій Гупало. Українська симфонія й особиста трагедія Михайла Глінки <https://www.google.com.ua/search?q=Украинская+симфония+и+личная+трагедия+Михаила+Глинки+html+gazeta.zn.uaCULTUR>

¹⁹ Полішук Ян. Геній або лиходій? // Літературна газета, 6 янв. 1959 р.; Довженко В. Повернути народів твір минулого // Радянська культура 22.03.1959; Радянська культура 12.01.1963 р.; Цалай-Якименко О. Шедевр – не містифікація // Музика. 1994. – № 2. С. 24; С. Людкевич, професор, О. Цалай. Ще раз про симфонію Овсяннико-Куликовського // Музика. – 1995 – № 2. – С. 26–27.

²⁰ Гольдштейн М. Хто написав симфонію Овсяннико-Куликовського № 21? // Музика. 1991. № 1. – С. 24–25;

Гольдштейн М. Записки музыканта. Франкфурт-на-Майне, 1970. <http://www.vtoraya-literatura.com/publ449.html>; Михайло Гольдштейн Спогади (фрагменти) <http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/a-goldstein-skandal.html>; Гольдштейн Михайло Емануїлович <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%B4%D1%88%D1%82%D0%B5%D0%B9%D0%BD>.

²¹ Матеріал з Вікіпедії: https://en.wikipedia.org/wiki/Mykola_Ovsianiko-Kulikovsky <https://books.google.com.ua/books?id=45ZHYFYgQjC&pg=PT601&lpg=PT601&dq=мистификации+симфония+21+овсяннико+куликовский&Allan+Ho,+Dmitry+Feofanov.+Biographical+Dictionary+of+Russian+Soviet+Composers.+Greenwood+Press,+1989.+P.+182-183;+http://xn-b1adccaencl0bewna2a.xn--p1ai/index.php/history/52-articles/17076-2013-07-30-08-09-24>

Зараз, незважаючи на виконання її в Ютубі як твору М. Д. Овсянико-Куликовського²², ця симфонія фігурує також і під ім'ям М. Е. Гольдштейна²³. Вона зазначена в міжнародній довідковій інформації двоюко: і як твір Овсянико-Куликовського, і як підробка М. Гольдштейна²⁴. Не думав – не гадав поміщик, що в далекому майбутньому його ім'я буде вплетене в таку авантюру. Завдяки таким незвичайним обставинам обоє увійшли до історії музики нерозлучно разом.

Попри те, що за Гольдштейном значаться також і інші талановиті містифікації (концерт і Чуттєва арія І. Хандошкіна для альтя з оркестром, Експромт М. Балакірева для скрипки і фортепіано, соната для віолончелі і фортепіано А. Бородіна), все ж не усі довіряють його словам про своє авторство в симфонії соль-мінор і про дар композитора-симфоніста. Адже якщо, наприклад, Ф. Крейслер окрім містифікацій, опублікував чимало творів також і під своїм справжнім ім'ям, то, на жаль, громадськості не відомий жоден з творів М. Гольдштейна у будь-якому жанрі, котрий був би виданий під його власним ім'ям. На відміну від усної чутки цим би офіційно запевнялося його професійне володіння композицією. Українські музикознавці тепер переважно сходяться на тому, що симфонія соль-мінор є твором класико-романтичного стилю невідомого автора початку ХІХ ст.²⁵ Маятник оцінки її художньої вартісності коливався. Здається, що до проблеми обговорюваної симфонії бажаний конкретно-документальний та наочно-порівняльний підхід, без розпливчастих характеристик або захоплених суперлятивів²⁶. Тут варто було б звернутися до чіткіших професійних аргументів. Заплутаність в ситуації виникнення симфонії спонукає зупинитися на цій темі детальніше.

Передусім, слід відшукати сліди супутньої події – виконання симфонії при відкритті Одеського театру. Якщо таких слідів в тогочасній пресі немає, а відкриття театру в ній все-таки прокоментоване, то це вказує на вигаданість акту дару партитури театрові, в архіві якого вона, за першою версією М. Гольдштейна, нібито була виявлена. Нагадаємо, що відомості про це спочатку походили від єдиного автора – Гольдштейна

²² М. Д. Овсянико-Куликовський Симфонія № 21 <https://rutube.ru/video/e4a2a219628ec46059f836c98c81f248/>

²³ Симфонія № 21. Михайло Гольдштейн (1917–1989) <http://classic-online.ru/ru/production/4728> <http://classic-online.ru/ru/composer/Goldstein/1703> <https://youtube/KFw0WwMikk0>

²⁴ The New Grove Dictionary of Music and Musicians (1980). Vol. 19, p. 407. Mykola Ovsianiko-Kulikovsky. From Wikipedia, the free encyclopedia <http://www.panix.com/~checker/ok.htm> NOTES ABOUT NIKOLAI DMITRIEVICH OVSYANIKO – KULIKOVSKY'S SYMPHONY NO. 21 IN g MINOR By Frank Forman

²⁵ Ракочі В. О. Внутрішнє оркестрове соло в українській симфонічній музиці ХІХ століття. УДК 785.11 / Міжнародний Вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство. Вип. ІІ(3) 2014, С. 250-251 [file:///F:/Downloads/mvkfm 2014 2#01 43%20#02. pdf](file:///F:/Downloads/mvkfm%202014%20#01%2043%20#02.pdf) [https://www.google.com.ua/search?q=Ракочі+Вадим+Олександрович%2C+ВНУТРІШНЄ+ОРКЕСТРОВЕ+СОЛО+В+УКРАЇНСЬКІЙ+С Українська музика ДОБА РОМАНТИЗМУ \(ХІХ століття\). Музична культура першої третини ХІХ століття. СИМФОНІЯ НЕВІДОМОГО АВТОРА.](https://www.google.com.ua/search?q=Ракочі+Вадим+Олександрович%2C+ВНУТРІШНЄ+ОРКЕСТРОВЕ+СОЛО+В+УКРАЇНСЬКІЙ+С Українська музика ДОБА РОМАНТИЗМУ (ХІХ століття). Музична культура першої третини ХІХ століття. СИМФОНІЯ НЕВІДОМОГО АВТОРА.)

<http://asyan.org/potr/%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0+%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D1%81%D0%BD%D0%BE+%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B0+%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%87%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8Ca/part-2.html> http://ournotes.in.ua/index_stattya_Romantyzm_19.html 1.6.2 Зародження симфонічного жанру : Українська музична.adhdportal.com/book3022chapter 44 1.6.2 Zarodzhennia.

²⁶ О. Цалай-Якименко. Шедевр – не містифікація. // Музика, 1995. – № 2 – С. 24–25.

і представлено ним у видавництво рукопису партитури, очевидно, з сучасною орфографією в написанні заголовка. Інші джерела інформації про симфонію невідомі. Усупереч даті, вказаній в титульному заголовку партитури, відкриття Одеського театру в пресі висвітлювалось не в 1809, а в 1810 р.: «10 лютого 1810 р. відбулося урочисте відкриття. Першими виставами були одноактна опера Фреліха «Нове Сімейство» і водевіль «Втішена вдова», російської трупи П. Фортунатова»²⁷. Оркестр не виконував симфонії. Ні про неї, ні про оркестр не згадується. Без конкретних доказів не можна стверджувати факт дару партитури симфонії театру. Очевидно, це чиста вигадка, спочатку подана Гольдштейном для редакції видавництва, переказана потім в інших засобах інформації. Інакше стали б відомі посилання і на інші джерела. Непростий для виконання твір, з вказаними в нотах старовинними духовими інструментами: корнетами, сопрановими тромбонами, навряд чи був посильним для оркестру провінційних музикантів-кріпаків. Чи була в селі Бехтери Херсонської губернії величезна оркестрова капела, невідомо де професійно навчена і забезпечена інструментами краще, ніж, скажімо, у О. чи К. Розумовських, О. Будлянського або поміщиків-меломанів Г. Тарновського, П. Галагана?²⁸ Чи дійсно М. Д. Овсянико-Куликовський посідав великий оркестр і замість господарських справ займався створенням і виконанням (перед ким?) численних симфоній та інших творів? Невідомо, бо немає ні рецензій, ні приватних відгуків. Якщо вони задокументовані в працях музикознавців, то чомусь на це ніхто не посилається. Поки що всі гіпотези залишаються лише голослівними. Із статті з цієї тематики ніякої переваги згаданого в ній оркестру М. Д. Овсянико-Куликовського над іншими, або взагалі аргументованих коментарів про якусь культуртрегерську діяльність цього поміщика, не видно.²⁹ Не зайвим було б провести за історико-красознавчими джерелами уточнення правдивості оголошених років життя М. Д. Овсянико-Куликовського 1768–1846 (порівняємо з іншою датою його року народження – 1878 у виносці, гіперпосиланні 29, третій абзац від закінчення статті). Інтернетові і газетні красознавчі інформації повідомляють про нього скупо, ні слова про капелу, і взагалі про музику або літературні захоплення поміщика.³⁰ Побіжно про кріпосний оркестр подана згадка в анотації до *Спогадів* онука Миколи Дмитровича: *«отец Николай Дмитриевич Овсянико-Куликовский передал свой крепостной оркестр одесскому театру в 1809 г. Он, по верному замечанию*

²⁷ https://ru.wikipedia.org/wiki/Одесский_театр_оперы_и_балета#.D0.98.D1.81.D1.82.D0.BE.D1.80.D0.B8.D1.8F_.D1.82.D0.B5.D0.B0.D1.82 Википедия...1. История театра.1. Первый театр.

²⁸ Наприклад так, як показані активність і високий виконавський рівень капели П. Галагана в роботі К. Шамаєвої: *Ukrainiński skrzypek Artiem Naruga – uczeń Karola Lipińskiego / Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka. T. IV. Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Zakład Historii Śląskiej Kultury Muzycznej, Wrocław 2007, s.309–316.* Або ж так само докладно, як в статті В. О. Богданова: http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/socgum/VKhDADM/2008-15/08_bvapkr.pdf

²⁹ Маєткова культура і музичний побут маєтків першої половини XIX століття як підґрунтя формування оперного мистецтва в Україні. *Культура – Культура і сучасність* УДК 792.54 : 792.03"18/".(477) Ізваріна Олена Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, докторантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. <http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/332-maetkova-kultura-i-muzichnij-pobut-maetkiv-pershoji-polovini-xix-stolitlja-jak-pidgruntja-formuvan> Див. також: https://uk.wikipedia.org/wiki/Кріпацькі_театри_і_оркестри_в_Україні#.D0.9F.D0.B5.D1.80.D1.96.D0.BE.D0.B4.D0.BF.D0.BE.D1.88

³⁰ *Имения Херсонського края Бехтеры Овсянико-Куликовского.* [Artkavun.kherson.ua](http://artkavun.kherson.ua) http://artkavun.kherson.ua/imenija_hersonskogo_kraja_behtery_ovsjaniko_kulikovskogo_htm

*Добролюбова, не дорос еще до идеала общественного русского деятеля. Но уже в людях 40-х годов намечалась противоречивость между горячностью разума и пассивностью их натуры»*³¹ Але зауваження Добролюбова суперечить твердженням сучасних музикознавців про недооцінку аристократами-реакціонерами діяльності «прогресивного аристократа» М. Д. Овсянико-Куликовського, який нібито навіть сам виконував багато музики зі своїм оркестром. Якими ж фантазіями породжені ці бездоказові твердження (див. виноска 12, 14)? Неясно, звідки в цитованій анотації отримані відомості щодо дарування кріпацького оркестру театрові. У тексті *Спогадів* Д. М. Овсянико-Куликовського їх немає.

На сторінках 56–58 книги онук пише про Миколу Дмитровича як про людину розумну, щедру, марнотратну, добру, шановану, таку, що майже не мала ворогів, обтяжену боргами і хворобами.³² Жодного слова про його музичні захоплення. Це все при дружніх зв'язках Миколи Дмитровича з А. Е. Рішельє, графами А. Ланжероном, М. Воронцовим! Музикування елітою Одеси – генерал-губернаторами Новоросії і Бесарабії герцогом поміщицького оркестру в їх присутності не стерлося б з сімейної пам'яті Овсянико-Куликовських. У *Спогадах* на тлі насиченості інформації з психології, літератури, історії, соціології, відсутні згадки про композиторів, музичні твори, артистів, вистави, за винятком того, що у будинку були рояль і ноти. Про велику бібліотеку повідомляється у зв'язку з прадідом, що багато читав. Сини Миколи Дмитровича продали її в київську губернію, де вона потім і пропала. Про будь-які оркестрові партитури не згадується. Тож бажано спиратись в музикознавчій літературі та в Інтернеті на достовірні свідчення про музичну складову біографії автора симфонії – Миколи, сина Дмитра Матвієвича Куликовського і Єлизавети (чи Анастасії) Іванівни Овсянико, по першому шлюбу – дружини херсонського повітового судді Тимофія Овсянико, на згадку про яку М. Д. Куликовський уперше в роду взяв подвійне прізвище. Необхідно, щоб на фактах були показані сліди діяльності його оркестрової капели, її склад, і відзначений сучасниками її зразковий професіоналізм.³³

Читачі, очевидно, переконалися на підставі *Спогадів* онука, Дмитра Миколайовича Овсянико-Куликовського, що музика не займала провідного місця в житті його предків, тобто, що М. Д. Овсянико-Куликовський на займався музичною діяльністю, а факт дару «своєї» Симфонії Одеському театрові непідтверджений. Так що ж ще залишається невиясненим в проблемі багатостраждальної симфонії? Істотним видається визначення не стільки імені композитора, скільки часу створення цієї симфонії, за матеріалом її музики. Чи реально вона могла бути створена на початку ХІХ ст. або все-таки пізніше?

У процитованому вище (у виносці 14) коментарі партитурного видання 1951 р. говориться про те, що знайдений рукопис свідчить про високий рівень вітчизняної

³¹ Д. Н. Овсянико-Куликовский. Воспоминания. Д. Н. Овсянико-Куликовский Издательство «Время». Петербург. 1923. <http://books-gorod.tk/novinki/gol-5200.htm> На початку цитати є неточність: не стикуються дати біографій двох Овсянико-Куликовських: дата смерті власника кріпацького оркестру Миколи Дмитровича 1846 і дата народження автора «Спогадів» Дмитра Миколайовича 1853. Останній по роках ніяк не міг бути сином згаданого власника оркестру, лише онуком. У книзі його «Спогадів» і у великій науковій і літературній спадщині теми музики і оркестру взагалі не згадуються.

³² <http://books.e-heritage.ru/book/10088229>

³³ Див. виноску 28; а також: В. Г. Мудрик. Традиція музичної культури дворянських садіб України <http://www.tmf-museum.kiev.ua/ua/1/public/saduby.htm>

інструментальної і симфонічної музики початку ХІХ ст. З таким судженням не узгоджується думка українських музикознавців (див. виноску 25), які вважають «симфонію невідомого автора» явищем надзвичайним на фоні вітчизняного симфонізму, що зароджувався на початку ХІХ ст.

Характеристика, аналіз форми і змісту симфонії соль-мінор приведені у ряді праць (виноски 19, 24, 25, 26 34)³⁴. Спробуємо дати стислий аналіз стилю. Форма цього твору відповідає чотиричастинному циклу, типовому в жанрі класичної симфонії. Загальний характер – ліричний та лірико-танцювальний. М. Гольдштейн пише у своїх *Спогадах* про намір створити українську симфонію, стилізувавши її музику під класичну, відповідно з надуманою датою передачі її театру в 1809 р., проставленою ним в заголовку партитури.

У музичній мові симфонії дійсно поєднані два стилі – класицистський і національно-романтичний, як і в Українській симфонії Е. Ванжури, щоправда тричастинній. У творі Гольдштейна-О.-Куликовського (надалі – ОК) є класицистська послідовність частин з традиційними АLEGRO, АДАЖІО, МЕНУЕТОМ і РОНДО-СОНАТНИМ ФІНАЛОМ, органічна закінченість форми, логічність тематичного розвитку, повторюваність кадансу при модуляціях. Є чимало впливів Моцарта і Гайдна. На такого роду віденсько-класицистських стильових елементах будується значна частина її матеріалу. Вони проявляються і в інтонаційній сфері. Твір починається з вступного АДАЖІО перед сонатним АLEGRO, подібно до симфонії Й. Гайдна № 101, і симфонії В. А. Моцарта № 36 *Линцької*, № 38 *Празької*, чи *Української симфонії* Е. Ванжури. Початкові такти АДАЖІО споріднені за настроєм і структурою мотиву до першої частини Симфонії Й. Гайдна № 49 f-moll. У вступі Симфонії ОК, в головній і побічній партіях першої частини деякі речення побудовані за класицистським респонсорним принципом: *запитання і відповідь*. Це підкреслюється і тембровим контрастом – почерговим виконанням фраз скрипками, потім духовими. У перших фразах АДАЖІО симфонії ОК услід за розповідно-задумливим діалогом скрипок і гобою (8 тактів) слідує продовження у струнних в характері ламентативі. Зітканий з коротких, переривчастих мотивів-«зітхань», «запитань», цей епізод є близьким не стільки до згаданого АДАЖІО Й. Гайдна з симфонії № 49, скільки до відомої арії Барбарини з опери В. А. Моцарта *Весілля Фігаро*. В Симфонії ОК в партії гобоя слідує типовий для Моцарта рух мелодії з септими зменшеного септакорду на перший його ступінь, аналогічно до послідовності інтервалів в арії Барбарини. Спільність симфонії ОК з цією арією Моцарта помітна в побудові музичних фраз, в метричній моделі мотиву (перед-ікт, ікт і пост-ікт), яка домінує і в наступних частинах симфонії. Будова першої фрази ГП постійно повторюється в АLEGRO, розпочинаючись з чотирьох перед-іктових четвертних нот. Ритмічна формула теми в АLEGRO – однозвучний чотирикратний перед-ікт в метро-ритмі української народної пісні *Чи я тому винна, що перина зимна?*, з двоскладовим закінченням мотиву на інтервалі низхідної секунди, стереотипно пронизує усю першу частину симфонії. А друга фраза теми ГП симфонії ОК – відповідь – співпадає з другою фразою другої частини *Романсу* з Маленької нічної серенади KV 535 Моцарта. Автор симфонії ОК просто копіює стиль Моцарта.

³⁴ Уровень музыки (сайт Татяны Постолюковой) III. Українська музика 05. Симфонія невідомого автора соль-мінор початку 19 ст. <https://sites.google.com/site/muzliteratura/iii-ukraïnska-muzika/instrumentalna-muzika-kinca-18-pocatku-19-stolitta>

На обох вказаних елементах теми ГП: а) затактовому пульсуючому початку і б) синкопованому продовженні з моторною кінцівкою музичного речення, будуватиметься тематичний розвиток усієї першої частини симфонії ОК. Використовуються підголосковість, імітація, контрапунктичне чергування і сполучення голосів струнних і духових інструментів. Контрастуюча з ГП мажорна тема ПП побудована у вигляді діалогу: переривчастого мотиву «запитання» струнних (схожого до вступних тактів Presto Дивертисменту D dur KV 136 Моцарта) і співучої фрази духових інструментів «у відповідь». Містить тема і підголосок – «гупцювання» мотиву на повторюваному інтервалі малої секунди. Подібний остинатний фон використовує і Й. Гайдн на початку Адажіо 49-ої симфонії. Вплив західноєвропейської музики видає і фрігійська низхідна послідовність мелодії з пониженим II ступенем наприкінці вступного Адажіо симфонії ОК, із закінченням на домінантовій функції. Фрігійський зворот приховано і у фіналі (цифра 13 партитури). Фрігійську послідовність зустрічаємо, наприклад, в органній Токаті Й. С. Баха, скрипкових Пасакалії Ф. Бібера, Чаконі Т. Віталі-Л. Шарльє. У завершеннях речень Allegro, наприклад, в тт. 7–8 або за 8 тактів до цифри 6 звучать рухливі звороти, подібні до групето на початку славнозвісного *Турецького маршу* з клавірної сонати Моцарта a-moll. Ладове варіювання мотивів привносить український колорит у класичні теми, додає жвавості і грайливості.

Третя частина *Менует* розпочинається з сильною долі, як багато менуетів Баха, Перселла, обох Гайднів і Моцарта. В розвитку тематизму Романсу, Менуету (у мажорному розділі) використано поліфонічні елементи, а у фінальному Козачку – навіть подвійне фугато Свобода у застосуванні поліфонічних прийомів виявляє симфонічне мислення композитора, що помітно переростає рівень оркестрових творів Бортнянського або Ванжури. У мажорному Тріо Менуету звучать традиційний золотий хід валторн як імітація мисливської музики, а струнними у відповідь проводиться низхідна фраза, що закінчується стрибком мелодії вгору на квінту³⁵, аналогічно до другої фрази другої частини Кайзер-квартету ор. 76 Й. Гайдна.

Проте деякі риси стилю, як відзначений українськими музикознавцями в цій симфонії монотематизм, характерні для пізньоромантичного європейського симфонізму. В симфонії ОК справді проявляються риси інтонаційно-мотивної єдності. Початок Вступу з'являється наприкінці Менуету. Мелодична основа мінорної теми середнього розділу Романсу (*Ritù mosso*) збережена і на початку третьої частини, прикметна типовим зворотом української пісні – низхідним розкладеним тризвуком: *a-fis-d*. Вона нагадує народні пісні *Ой у полі могила з вітром говорила, Спати мені не хочеться і сон мене не бере* або Елегію М. В. Лисенка для скрипки пам'яті Т. Г. Шевченка, в якій початкове речення так само затримується на звуках домінанти (тут – *gis-e*) з подальшим підйомом на сексту, а потім поступеним висхідним рухом мелодії. Отже, в характерних ознаках початкового мотиву *Ritù mosso* в Романсі і початку Менуету в симфонії проступають українські інтонації.

Український гармонічно-ладовий і ритмічний елемент вкраплений в класицистську музичну тканину симфонії ОК. Як і в першій частині симфонії Ванжури, тут спостерігається взаємодія загальноєвропейських і українських інтонацій. Експозиція Романсу в симфонії ОК – дуєт сопранового тромбону і корнету, відтворює художній задум у дусі віденських класиків, з секундовими низхідними закінченнями фраз

³⁵ М. Д. Овсянико-Куликовський. 21 Симфонія, партитура видання 2006 р. Менует, с. 87–88 (4 такти до цифри 4).

мрійливими «зітханнями». А поява у скрипок красивої мінорної теми (*Riú mosso*), із секвенційними переключками духових, витримана в душі української думи, вказує на національний матеріал симфонії.

За кількістю старовинних народнопісенних цитат симфонія ОК поступається «Українським симфоніям» Ернесто Ванжури і Миколи Калачевського. Проте в ній навіть в коротких мотивних зворотах яскраво втілені характерні ритмічні та ладові ознаки української народно-ліричної пісенності і танцювальності. Повністю в Симфонії ОК (в Менуеті) наводиться тільки одна справжня мелодія української народної весільної пісні, яка має два різновиди словесного тексту – жартівливо-грайливого *Ой під горою, під перевозом*³⁶ і любовно-ліричного *Сонце низенько, вечір близенько*³⁷. Ця музика, представлена в мажорному розділі Менуету, дозволяє говорити про впровадження народнопісенного тематизму в жанр симфонії, початому ще Л. ван Бетховеном і Ф. Шубертом. Бачимо це у симфоніях Е. Ванжури, М. Калачевського в симфоніях №№ 2 і 4 П. І. Чайковського. Мелодія згаданої весільної пісні послужила джерелом не лише симфонії ОК, але й арії Левка з опери М. А. Римського-Корсакова «Майская ночь» *Солнышко низко, вечер уж близко*. У симфонії ОК, за фольклорним зразком пісні із словами *Ой під горою, під перевозом* тема починається четвертними нотами від першого ступеня мажору. Натомість в арії Левка – рухливіше, від третього ступеня, як в іншому народному джерелі тієї ж пісні, але з текстом – *Сонце низенько*. Ця відмінність показує вірогідність запозичення обома композиторами матеріалу з різних місць побутування мелодії³⁸. Однак і в симфонії, і в арії є схожий спільний відступ від народних джерел. Це застосування недосконалого кадансу перед повторенням музичної фрази – рух мелодії на широкий інтервал вгору, з короткою її затримкою на V ступені (у Менуеті – восьмий такт цифр 2 і 4). Навпаки, в кількох народних записаних зразках, що закінчують перший куплет цієї пісні на тоніці, такого недосконалого кадансу немає.³⁹ Прийом короткого «зависання» мелодії на верхній ноті перед повторенням уривка, виникає і в мінорному розділі Менуету.⁴⁰ Чи був такий зворот в українській пісенності чи в музичній мові композиторів Росії початку XIX ст.? Сумнівно. У симфонії мажорна тема Менуету представлена не так вокально, як в арії Левка, а більш інструментальними поліфонічними засобами: перекидання мотивів у різні голоси, контрапунктуючі підголоски. Гармонізація теми в симфонії ОК і у Римського-Корсакова різна. У Менуеті симфонії мелодія, що проводиться духовими інструментами, супроводжується рухливим «оплітанням» в партії скрипок та дублюється потім альтами. Все це створює мозаїчний інтонаційний візерунок, ладовий колорит з гармонічно сміливими співзвуччями (незважаючи на діатонічність мелодичних пластів).

Згадаймо, що українська тематика була популярна серед російських композиторів. Узяти хоча б *Фантазію на тему козачка* (1864) Олександра Даргомижського.

³⁶ Українські народні мелодії. Зібрав і зредагував Зиновій Лисько. Т. 1. Українська Вільна Академія Наук у США і Українська Вільна Академія Наук у Канаді. Торонто – Нью Йорк, 1981 : № 9145 *Ой під горою, під перевозом* (Охтирка, Харківщина).

³⁷ Там же, № 9181 *Сонце низенько, вечір близенько* (Київщина, зі зб. Рубець. 216 пісень, ч. 187), № 9537, зі зб. Андрейко, ч. 182 і Ф. Колесси), № 10376 (Александров, с. 20, ч. 9). На цей текст є й інші мелодії в мажорі.

³⁸ Відповідно з районами записів мелодії, відміченими у виносках №№ 28 і 29.

³⁹ Мається на увазі мелодія пісень, вказаних у виносках №№ 28, 29.

⁴⁰ Партитура 2006, 3 ч. Менует, цифра 1, такт 8.

Атмосферою святковості пройнята і фінальна частина симфонії *Presto – Kasatshok* (*Казачок*, укр. *Козачок*). Контрасти оркестрових тембрів, фактури і динаміки у фіналі симфонії ОК підкреслюють танцювальну основу частини. З'являється тут і наспівна мелодія, що наче належить І. Дунаєвському в пісні *Ой цветет калина* в к/ф *Кубанские казаки* (ось такий «випадковий» збіг!)⁴¹. Її перші дві фрази інтонаційно близькі до початку української пісні «*Чи я в тому винна, що перина зимна*»? Вона введена у фінальну частину Симфонії ОК як ліричний центр – другий епізод рондо-сонатної форми. Цілий розділ розробки, побудований на матеріалі цієї мелодії, проводиться різними групами струнних і духових інструментів, спочатку поліфонічно, в подвійному фугато, потім як пісенна тема в партії гобоя, згодом скрипок. Так передається атмосфера козацької вольниці і прониклива задушевна лірика. Щоправда, в манері повторності пісенного приспіву і в інтонаційних зворотах другої фрази теми (цифри 14, 15, такти 9–25) відчувається щось знайоме з ліричної пісні ХХ ст. – ще один аргумент щодо часу її написання. У стрімкі танцювальні ритми рефрену і епізодів Козачка влітається орнаментально прикрашений фольклорний фрагмент – короткий секвенційний рух мелодії з другого куплету української пісні *Чи я в тому винна, що перина зимна*, на словах: «*А моя перина із самого пуху*». (С. 101–102 цифра 6, – С. 140–141 цифра 20). Чи існувала ця пісня з грайливим фривольним текстом в українській або російській музиці на початку ХІХ ст.? Подібні варіанти мелодії зустрічаються в популярних російських романсах початку ХХ ст., наприклад «*Как цветок душистый*» (авторство музики і слів гітариста Саші Макарова, виконання артиста Юрія Морфессі). Музика тут майже та ж, що і в українській пісні «*Чи я в тому винна*». Як танцювальна вона стала особливо популярною в ХХ ст. Та і нині можна почути її в побуті, в концертах і в Ютубі з такими назвами: *Карапет* («*Девочка Надя*»), *Танцювала Карапет*, *Подарунок для Надії* (*Ах, девочка Надя*), *Nadya* (traditional Russian song), *russian two step*, *Russian Two Step Dance*, *Циганков* «*Густеп*», *Сизая голубка*, та ін. У фрагменті до к/ф «*Жорстокий романс*» цигани теж співають цю мелодію. Автор симфонії соль-мінор, що наче створив її на початку ХІХ ст., міг би цитувати в ній фрагменти козацького танцю «*Карапет*», коли б той вже існував, але як тоді розцінювати більш пізнє авторство музики С. Макарова в романсі *Как цветок душистый*?

Сумніви щодо часу створення симфонії виникають і внаслідок інших порівнянь. Близьким до двох вступних фраз Адажіо симфонії ОК є початок романсу О. Гурильова (1803–1858) *Матушка голубушка*, зі схожою мелодичною лінією в кадансовому завершенні другої фрази, що на словах *дитячко твоє* розв'язується в тональність паралельного мажору.

Романтизованими видаються секвенційні ходи і каноноподібні переключки з 5-тактовою завершальною каденцією мрійливого характеру в партії гобою в *Романсі*,

⁴¹ І в Українській симфонії Е. Ванжури, і в 4-й П. І. Чайковського відтворюється спільна мелодія, безперечно взята з народної пісні. Виконувалася вона як з українським текстом: 1) *Ой, чоботи ви мої*, 2) *Галя по садочку ходила*, так і з російським текстом: *Во поле береза стояла*. Мелодія пісні І. Дунаєвського *Ой цветет калина* не ідентифікована як народна пісня у збірках українських чи кубанських пісень. За словами М. Гольдштейна, він почув цю мелодію у І. Дунаєвського і, вмістивши її у свою симфонію, змінив в ній одну ноту. Проте схожі у Дунаєвського і Гольдштейна лише п'ять нот на початку теми, тож можна припустити часткове запозичення.

майже як в *Осінній пісні* з фортепіанного циклу П. І. Чайковського *Пори року* (у партитурі цифра 7). Завершує *Романс* мелодія, що сходить по ступенях тонічного тризвуку в солуючих мідних духових (в іншій редакції партитури у кларнетів). У загальних рисах це завершення частини схоже із закінченнями других частин у творах композиторів-романтиків – Романсу з 2-го скрипкового концерту Г. Венявського, *Adagio religioso* з 4-го концерту А. Вьстана, *Мелодії* П. І. Чайковського для скрипки з ф-но, Ноктюрну *Es-dur* Ф. Шопена – П. Сарасате, *Ave Maria* П. Масканьї, другої частини скрипкової сонати Е. Гріга c-moll № 3, другої частини альтового концерту С. Форсайта, частково *Роздуму* Ж. Массне. Надто схожі низхідні інтонаційні контури мелодії в першій частині симфонії ОК (партитура, цифра 10 – *s(ubito) P(iano)*, с. 35–36) і в оркестровому тутті – *P(pizzicato)* в першій частині 4-го скрипкового концерту Н. Паганіні, в 17–19 тактах – за 4 такти до цифри 1.

Оскільки пісня *Ой під горою, під перевозом*, використана в Менуеті симфонії ОК, написана в ритмі вальсу, вона могла виникнути не на початку XIX ст., а пізніше, коли цей танець набрав популярності і з'явилися вальси М. Глінки, О. Грибосєдова, Л. Толстого. Ланцюжки тональних відхилень, хроматичні зв'язки-переходи в Козачку властиві більше стилю романтиків.

З настороженістю сприймається і соло двох духових інструментів упродовж *Романсу*, ще й у фанфарному дусі. Навряд чи таке взагалі було прийнято в європейському симфонізмі на початку XIX ст. Своєрідністю відрізняється і фактура твору. Нашарування голосів в завершенні симфонії сприяє досягненню рівня ледве чи не брамсівської емоційної інтенсивності. Симфонія двічі видана в різних оркестрових редакціях. У музикознавстві відзначається чимало загадкових місць в партитурі з нетиповою для початку XIX ст. оркестровкою, з великою кількістю соло, зокрема, духових інструментів. В. А. Ракочі пише: *У симфонії особливо поширені справжні соло (наприклад, один такт до цифри 5). Переключки, викладені як справжні соло (флейта, гобой, кларнет, фагот) в перед-ікті перед репризою викликають здивування: такий прийом властивий швидше партитурі романтиків або навіть композиторів наступної епохи, ніж класиків! (...) Сузір'я справжніх соло (навіть незважаючи на ліричний характер твору), використання без струнних дерев'яних духових інструментів, які викладають і тематичний матеріал і супровід, – все підкреслює нетиповість оркестрування для самого початку 19 століття. У вступній анотації до цитованої статті сказано, що її автор «довів пан-європейський характер соло в оркестрі, посилив сумніви відносно часу створення Симфонії невідомого автора XIX століття»⁴².*

Отже, в загадці визначення часу створення симфонії та її автора ще належить розібратися компетентним авторам. А можливо, якийсь глибокий знавець української народнопісенної спадщини нарешті поставить крапку у багаторічній дискусії, вказавши фольклорне джерело мелодії пісні *Ой цвіте калина?* Цим він доведе, що ця мелодія – не авторства І. О. Дунаєвського і М. Е. Гольдштейна, а могла б існувати на початку XIX ст., коли її почув і творчо переосмислив неабиякий для того часу автор симфонії соль-мінор.



⁴² Ракочі В. О. Внутрішнє оркестрове соло... (див. виноску 25),